

# APROXIMACIÓN AL LENGUAJE EN CUATRO NOVELAS DE 1902

Ascensión Rivas Hernández  
(Universidad de Salamanca)

A mi padre

## 0. Introducción

Ya han transcurrido cien años desde aquel 1902 que revolucionó el mundo de la literatura española, cien años que han desembocado en un nuevo siglo, complejo y cibernético, que nace huérfano de un grupo de narradores e intelectuales como el que se reunió a finales del siglo XIX. Las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales son muy distintas, pero a pesar de ello, y a pesar también del tiempo transcurrido, la modernidad de aquellos autores es hoy un hecho palpable. Todavía nos llegan con fuerza los sentimientos de Fernando Ossorio y su desorden mental; todavía nos resultan cercanas las reflexiones de Antonio Azorín y su estado abúlico; todavía sentimos próximas las inquietudes de Apolodoro y comprendemos, asimismo, el abandono decadente y escapista del marqués de Bradomín. No sólo compartimos la zozobra de estos personajes, su dolor y su nihilismo, sino que además nos conmueven en su profundidad diáfana, al tiempo que evidencian la superficialidad de nuestra sofisticación tecnológica y nuestra realidad mediocre.

En el año 1902 el gran público leía mayoritariamente a Galdós, a Pardo Bazán, a Palacio Valdés o a Pereda. La estética realista, en la que estos escritores se habían formado y daban sus frutos, mantenía incólumes sus normas: el recuento de una vida de principio a fin; el personaje perfectamente trazado y acomodado a sus límites; el tono retórico y grandilocuente de su lenguaje, y en definitiva el carácter cerrado de todos los elementos, tanto formales como de contenido, que constituyen las obras literarias. Este esquema tan preciso y tan poco tendente a la improvisación se rompió en 1902 con la aparición en el panorama narrativo español de cuatro novelas: *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La voluntad* de José Martínez Ruiz y *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán. El surgimiento de estas obras fue propiciado por el nuevo ambiente político, social (Zamora Vicente, 1954::1958: 27) y cultural, a pesar de que el público siguiera consumiendo novela realista (Zamora Vicente, 1958: 27; Inman Fox, 1982: 28). La nueva narrativa es esencialmente fragmentaria (Pérez López, 2002: 31; García Jambrina, 2002: 114-123; Urrutia, 2002b: 89-90), y es ese fragmentarismo suyo el que condiciona todos sus procedimientos: la forma de expresión, la descripción (Zamora Vicente, 1958: 30), la visión del personaje principal (Zamora Vicente, 1958: 29; Risco, 1980 45-46), su abulia (Duran, 1957: 21), su *yo* interno, esencialmente problemático (Gullón, 2002: 4; Díez de Revenga, 2002: 10), la plasmación de una sociedad tan enferma como el protagonista (López de Abiada, 2002: 18), la presencia en el texto de las sensaciones y de las ideas (Zamora Vicente, 1958: 30 y 36), la ausencia de un argumento perfectamente cerrado (Inman Fox, 1982: 40-41), los cambios en el punto de vista y en la voz narrativa (Rivas Hernández, 1998b: 49-64; Pérez López, 2002: 31) o la incorporación, superada ya la fase meramente ficcional y fabuladora, de todo tipo de formas hasta entonces extrañas al

género novelesco: “reflexiones estéticas, disquisiciones literarias, opiniones diversas y [...] referencias de actualidad” (Urrutia, 2002b: 63). Se trata, además, de novelas de aprendizaje o autoformación (Urrutia, 2002a: 7 y 2002b: 45-46), dos de las cuales (*La voluntad* y *Camino de perfección*) se aproximan a lo que en Alemania se denomina *Künstlerroman* o *retrato de artista* (Urrutia, 2002a: 7).

Aunque voces autorizadas han negado relaciones profundas entre las novelas y sólo admiten “semejanzas aisladas en detalles, en pequeñas situaciones” (Zamora Vicente, 1958: 27), lo cierto es que entre ellas existen abundantes coincidencias. Al comparar *Camino de perfección* y *La voluntad*, Ares Montes (1972: 490 y ss.) ya se refirió a una serie de episodios comunes, como la visita al gobernador civil Julio Burell, el paso del ataúd blanco por las calles de Toledo<sup>1</sup> (ya señalada por Valverde, 1971: 145-159 y Miro, 1972: 521), o las alusiones al Greco y a los conventos de monjas (también en Campos, 1981: 58-59). Inman Fox (1982: 12-13) se refiere, asimismo, a la imagen represiva de la educación jesuítica que ofrecen ambas novelas, y Urrutia (2002a: 7) relaciona *Amor y pedagogía* y *La voluntad* por la crítica de los dos textos hacia la excesiva confianza en la ciencia, presente también, aunque con un tono burlón, en el *Silvestre Paradox* (1901) de Baroja. En *Amor y pedagogía* y *Camino de perfección*, además, se adelanta el tema borgiano de la realidad en el sueño y en el estado de vigilia, aunque en la novela unamuniana la inconsciencia se vincule a la irracionalidad, al instinto y a la naturaleza, propios de la mujer, y la consciencia al excesivo racionalismo del hombre y a su fe ciega en la ciencia, mientras en Baroja el sueño se vincula al deseo del protagonista de huir de una realidad que le atenaza<sup>2</sup>. Las dos novelas, además, presentan la religión como dominio de la mujer. Ellas son las que, en su inconsciencia ancestral, la preservan y la transmiten a las nuevas generaciones, mientras los hombres tratarán inútilmente de erradicarla ante la terquedad femenina<sup>3</sup>. Además, *La voluntad*, *Camino de perfección* y *Amor y pedagogía* son novelas de estructura circular en las que el fracaso de los padres se repetirá en los hijos como una maldición bíblica, porque “una sociedad degenerada no puede crear más que seres e ideas degradadas” (Urrutia, 2002b: 99).

Finalmente, también se parecen por su función dentro de *La voluntad* y *Camino de perfección*, los personajes de Iluminada y Dolores<sup>4</sup>. Las dos son conscientes de su enamoramiento antes que Antonio Azorín y Fernando Ossorio y por eso al principio manifiestan una actitud más activa ante la relación en ciernes; las dos tienen una alegría desbordante y cierta tendencia a la ironía respecto a sus antagonistas; las dos, finalmente, son vitalistas y están imbuidas de la voluntad que a ellos les falta. Ambos

<sup>1</sup> La primera noticia del episodio del ataúd blanco apareció en el artículo de Baroja “Domingo en Toledo”, publicado en el número 2 de la revista *Electra*, correspondiente al 27 de marzo de 1901 (págs. 54-55). Después sería ampliado en la versión de folletín de *Camino de perfección* publicada en el diario madrileño *La Opinión* (desde el 30 de agosto hasta el 6 de octubre de 1901), y en la versión definitiva de Rodríguez Serra aparecida en 1902. Martínez Ruiz introduce este episodio en *Diario de un enfermo*, y lo repite en el capítulo IV de la segunda parte de *La voluntad*, donde añade algún pormenor tomado de *Camino de perfección* (Ares Montes, 1972: 493).

<sup>2</sup> Este deseo también se manifiesta en *El mayorazgo de Labraz*, novela publicada por Baroja en 1903.

<sup>3</sup> Según Urrutia (2002b: 135) los personajes de estas novelas viven en una sociedad dominada por una religión opresiva que condiciona todos sus actos.

<sup>4</sup> También en *Amor y pedagogía* aparece un personaje femenino de importancia en relación con el protagonista. Se trata de Clara. Nótese el valor simbólico de los nombres: *Iluminada* y *Clara* arrojan luz sobre la vida de Antonio y Apolodoro, aunque sólo de forma transitoria. Baroja, por el contrario, ha optado por un término (Dolores) que recoge el sentido final de lo que representa esa mujer en el devenir vital de Fernando.

personajes femeninos sacuden la apatía de sus compañeros y les hacen despertar, al menos momentáneamente, de su estado letárgico. El final de las dos historias, sin embargo, pone en evidencia el pesimismo de sendos autores implícitos: la personalidad de Antonio Azorín queda diluida ante una mujer desgredada y falta de sensibilidad, mientras Fernando Ossorio se ve sometido al influjo de una religión aniquiladora que la madre de Dolores ha introducido en su propio núcleo familiar.

## 1. El lenguaje en las novelas de 1902

El lenguaje es el elemento fundacional de las obras literarias, la materia prima que sustenta el contenido y que refleja la visión del mundo que el autor desea transmitir. Las novelas que inauguran en 1902 una nueva forma de mirar la realidad ofrecen un uso distinto del lenguaje, y este hecho constituye en sí mismo un elemento fundamental de la renovación narrativa. Frente al estilo retorizado, con sus “períodos largos, altisonoros y deslumbrantes” y su “atildamiento afectado” (Bello, 1988: 16), los llamados escritores del noventaiocho aligerarán a la prosa de su retoricismo, de su tono ampuloso y de su amaneramiento. Para ello tratarán de utilizar un lenguaje literario que refleje lo más fielmente posible la realidad que pretenden retratar, como ya indicara Sánchez Granjel (1966: 171-172) con palabras certeras: “La preocupación por crearse un lenguaje que permitiese poner casi al desnudo, ante el lector, la realidad contemplada y su interpretación intelectual, domina, por entero, a estos noventaiochistas.”

### 1.1. Los autores hablan sobre el lenguaje

El lenguaje, pues, se liberó de las trabas que lo encorsetaban y se hizo más sencillo, más fluido, más espontáneo, más natural. Los mismos autores se atrevieron a describir el nuevo estilo, y algunos lo hicieron, curiosamente, desde el interior de las obras ficcionales, a veces con ironía y siempre transmutándose en otros. Así, el innominado autor del “Prólogo” de *Amor y pedagogía* afirma, sin ambages, lo siguiente:

“[...] después de las prédicas del autor por esas revistas y periódicos en pro de la reforma o revolución de la lengua castellana, escribe ésta lo más llana y lisamente posible, y si no la hace más castiza es porque no puede. En el fondo hay que reconocer que no tiene el sentido de la lengua, efecto sin duda de lo escaso y turbio que es su sentido estético. Diríase que considera a la lengua como un mero instrumento, sin otro valor propio que el de su utilidad, y que como el personaje de esta su novela, echa de menos la expresión algebraica. Véase su preocupación por dar a cada vocablo un sentido bien determinado y concreto, huyendo de toda sinonimia, de hacer una lengua precisa, sonare como sonare. Realmente hay que hacerle justicia de reconocer que cuando resulta oscuro no es por defecto de expresión ni de lenguaje, sino por cierto retorcimiento conceptista y un vituperable empeño en decir cosas que se salgan de lo vulgar.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Barcelona, Henrich, 1902, págs. 12-13. Todas las citas están tomadas de esta edición, por lo que en adelante irán acompañadas del número de página correspondiente entre paréntesis.

Este narrador irónico, que se atreve a denostar al autor por su falta de sentido de la lengua y por su escaso sentido estético, es el autor implícito que le sale al paso a la crítica de la época, anunciándole la esencia del nuevo estilo: la expresión algebraica, desnuda de todo ornamento inútil, y el sentido preciso y unívoco de cada palabra, con independencia de su valor literario. Es más, como los conceptistas, acepta el contenido oscuro por su dificultad o su profundidad, pero rechaza el oscurantismo expresivo por encima de todo. Sencillez, desnudez y naturalidad, expresadas con ironía ante el asombro que iba a causar el lenguaje de la novela.

También Martínez Ruiz introdujo en *La voluntad* reflexiones sobre el nuevo estilo, que él cifra en la sencillez de la forma:

“Yo creo que he sido alguna vez un escritor *brillante*; ahora, por fortuna, ya no lo soy; ahora, en cambio, con la sencillez en la forma he llegado a poder decir todo cuanto quiero, que es el mayor triunfo que puede alcanzar un escritor sobre el idioma. El estilo brillante hace imposible esto; con él, el escritor es esclavo de la frase, del adjetivo de los *finales*, y no hay medio muchas veces de encajar la idea entera. Además, y esto es lo más grave, se tiene prevención contra las palabras humildes, bajas, *prosaicas*, y de este modo el léxico resulta enormemente limitado.”<sup>6</sup>

Frente a la brillantez del estilo, que atenaza al escritor sometiéndole a la tiranía de la forma, el autor implícito proclama por medio del personaje Azorín la necesidad de una liberación que permita expresar la vida tal como es. Esta emancipación, además, autoriza la presencia de términos hasta entonces vedados en la literatura, palabras de la calle, *prosaicas*, como afirma el propio personaje. Con estos autores, pues, el lenguaje literario se enriquece con formas muy expresivas, consideradas heterodoxas en la estética de siglos anteriores, que llevan a la narración ese aire fresco de lo ordinario y lo cotidiano.

El mismo Baroja, tan preocupado en sus escritos teóricos por asuntos como la técnica y las formas literarias, define en 1948 su concepto de *estilo*, afirmando previamente la existencia de tres tipos principales: el estilo de los clásicos, el estilo como ornamento verbal y el estilo como manifestación suprema de la personalidad del autor, que él relaciona con la claridad y con la precisión:

“Yo me considero partidario de esta tendencia. Me gusta siempre el autor que se expresa con mayor claridad, con mayor precisión, con más rapidez y, al mismo tiempo, con los mayores matices.”<sup>7</sup>

Y un poco más adelante:

“El estilo personal dentro de un idioma es una cuestión orgánica del temperamento de autor.” (1095)

---

<sup>6</sup> José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Castalia, 1982, pág. 261. Todas las citas están tomadas de esta edición, por lo que en adelante irán acompañadas del número de página correspondiente entre paréntesis.

<sup>7</sup> Pío Baroja, *La intuición y el estilo*, en *Obras Completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pág. 1094.

Finalmente, en *La lámpara maravillosa* (1916) Valle-Inclán proclama el credo estético de su etapa modernista. En este tratado místico, esotérico e iluminado, en el que Valle expresa su modo peculiar de concebir el arte literario, se refiere a las evocaciones, tan abundantes en las *Sonatas*, que recogen todo un universo de misteriosas conexiones sólo penetrables para el artista:

“En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel!”<sup>8</sup>

El poeta, pues, es el único ser capacitado para percibir los vínculos ocultos y armónicos que organizan el universo y de expresarlos en sus obras. Esto es lo que hace el propio Valle en *Sonata de otoño*, donde abunda un lenguaje evocador, cargado de sensaciones y de matices, de expresiones que traspasan el espacio ordinario para desplazar al lector a un tiempo vivido o imaginado lleno de nostalgia, placentero y escapista, muy diferente del que se representa en el Realismo.

Los novelistas de 1902, pues, eran conscientes de la importancia del lenguaje y del estilo que éste sustenta. De ahí que reflexionaran sobre el mismo en sus escritos teóricos. Sin embargo, y a pesar del interés que tales aportaciones tienen para el hecho crítico, la comprobación sobre los textos mismos resulta especialmente valiosa, como se verá a continuación.

## 1.2. Elementos comunes en el lenguaje de las novelas

### A) La descripción. Descripciones simbólicas y sensitivas

Uno de los elementos más significativos del lenguaje en las novelas de 1902 se encuentra en la descripción, y dentro de ella en las múltiples recurrencias adjetivas aprendidas por estos autores en el impresionismo pictórico (Senabre, 1999: 136). En *La voluntad*, por ejemplo, domina un claro tono adjetivo. En sus párrafos descriptivos, muy abundantes, cada sustantivo va acompañado de una palabra que lo matiza, que lo gradúa, que le da una forma específica. Ninguno resulta redundante o inútil. Cada uno es producto de la meditación del autor, de su interés por la precisión y por la riqueza estilística. En algunos casos, además, se ha optado por la selección de varios elementos que subrayan aún más ese interés. Así, de Yuste, personaje para el que es tan importante la forma de expresión como vehículo que transmite su enseñanza, el narrador precisa el valor de su palabra afirmando que es al mismo tiempo “enérgica, pesimista, desoladora, colérica, iracunda” (pág. 72), y de Puche, viejo clérigo maestro de Justina que tiene “palabra dulce de iluminado fervoroso y movimientos resignados de varón probado en la amargura” (pág. 67), se destacan sus frases “untuosas, benignas,

---

<sup>8</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997

mesuradas, enervadoras, sugestivas” (pág. 67). En ambos casos los adjetivos describen al sustantivo desplegando un abanico de precisiones, de matices, de posibilidades hechas acto finalmente.

Además, las descripciones de *La voluntad* abundan en formas adjetivas de color que en ocasiones dan origen a cuadros de carácter impresionista por la pincelada vigorosa y continuamente matizada en su gradación<sup>9</sup>. También Baroja utiliza profusamente el color en *Camino de perfección*, al que dota, muy a menudo, de un valor simbólico innegable. En líneas generales los tonos ocres y amarillos dominan en la narración del peregrinaje existencial de Fernando Ossorio, que pasea su trastorno espiritual por una Castilla calurosa y calcinada, donde cielo y tierra se unen aplastando aún más el ánimo del personaje (Rivas Hernández, 1998a: 18-20). Pero ya en el Levante, cuando se inicia su renacimiento y la narración se realiza desde la primera persona gramatical<sup>10</sup>, el verano da paso a la primavera, y la narración se alegra con una gran variedad de colores: azules del cielo y el mar, verdes de la huerta, rojos de las flores o amarillos del sol.

Pero además, a lo largo de toda la narración los colores van adquiriendo una simbología que contribuye muy eficazmente a engrandecer el sentido de la obra, y que es clara muestra del delicado trabajo del autor. El color rojo, referido a la naturaleza (al cielo de la atardecida, a la luna llena, al sol incandescente) tiene un carácter ominoso, extraordinariamente negativo<sup>11</sup>. Este color a veces se combina con el negro, y simboliza el paso de la amenaza al hecho, corporificándose en una luz sangrienta que presagia la dificultad del peregrinaje existencial de Ossorio (pág. 67)<sup>12</sup> y la muerte prematura de su hija al final de la novela (pág. 327). Además, el negro tiene otros valores en *Camino de perfección*. Es el color de la soledad de la hermana Desamparados, y es el que provoca la exacerbación sexual de Ossorio cuando adorna al personaje femenino de quien se enamora en Madrid. Es, asimismo, el color aciago que envuelve a Dolores (su tez es oscura, su pelo negro, se viste con ropas negras...), lo que se convierte en un elemento que anuncia el final negativo de la historia (Rivas Hernández, 1998b: 62), y es el color que a menudo aparece asociado a la religión católica, simbolizando su cerrazón y su oscurantismo (págs. 253-254). Además, la mención al negro introduce en la narración las premoniciones negativas sobre el fracaso de Fernando, al aparecer tan profusamente en los pasajes donde se relata el viaje de novios (págs. 323 y siguientes).

El color gris simboliza en *Camino de perfección* la mediocridad de una ciudad como Yécora (pág. 257), y por extensión la vulgaridad de cualquier forma de vida que allí se diera. El blanco, finalmente, es el color de la muerte cuando aparece asociado al ataúd infantil que recorre las calles de Toledo (pág. 188 y siguientes) en un capítulo

---

<sup>9</sup> Sobre el carácter impresionista e introspectivo del paisaje de *La voluntad* como rasgos caracterizadores del estilo de Azorín, *vid.* Senabre, 1998: 169-176.

<sup>10</sup> Símbolo inequívoco, también en la forma narrativa, de que Ossorio ha cobrado conciencia de sí mismo, de que ya no es un *él* ajeno, sino un *yo* consciente y pletórico (Rivas Hernández, 1998b: 60).

<sup>11</sup> También utiliza Martínez Ruiz en *La voluntad* la nube roja como símbolo de la muerte tras el enterramiento de Yuste (pág. 183).

<sup>12</sup> Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Caro-Raggio 1974. Todas las citas y referencias pertenecen a esta edición, por lo que en adelante irán acompañadas del número de página correspondiente entre paréntesis.

donde todas las referencias a la luz, a la palidez de los rostros y a la blancura de la piel tienen las mismas connotaciones<sup>13</sup>.

En *Sonata de otoño* Valle-Inclán utiliza el color blanco como símbolo de pureza, y con este sentido lo asocia al rojo, que se convierte en su contrario porque simboliza la perversión (pág. 65). Otras veces el blanco aparece vinculado a la muerte (pág. 62), y en este sentido se relaciona con la necrofilia, tan presente en la novela. Pero también es habitual que la muerte quede simbolizada por el negro, como sucede en este pasaje:

“Desde allí veíamos el jardín iluminado por la luna, los cipreses mustios destacándose en el azul nocturno coronados de estrellas, y una fuente negra con el agua de plata.”<sup>14</sup>.

Todos los elementos exhalan aquí el aroma de la muerte: la mención a los cipreses, a la luna blanca y su luz pálida, al negro intenso que vira hacia el azul; la referencia a la fuente negra, que no suena porque tiene el agua estancada, y su reflejo de la mortal blancura de la luna<sup>15</sup>.

Además del color, el futuro Azorín introduce el sonido en sus descripciones. El paisaje, entonces, se torna más real, animado por “el gemido del viento, el tintinear lejano de una esquila, el silabeo imperceptible de una canción fatigosa” (pág. 92). De la misma manera, en un capítulo anterior, y ante el lecho de muerte de Yuste, el narrador describe un conjunto de sensaciones auditivas que completan la escena fúnebre: “el coro rompe en una larga melopea monótona y llorosa. Las campanillas repican persistentes; las voces cantan plañideras, ruegan, suplican, imploran fervorosas” (pág. 180). En ambos pasajes el sonido contribuye a transmitir la emoción que pretende el autor, a significar de forma sensitiva la placidez de un espacio natural que invita a la contemplación, y la tristeza y la postración de ánimo que se experimenta ante la muerte de un amigo<sup>16</sup>.

Las descripciones de Baroja avanzan un paso más por la vía sensitiva. En ellas, además del color y del sonido, es posible encontrar sensaciones olfativas que contribuyen aún más a captar el realismo de la escena. Así, durante la etapa turbia de Fernando abundan las referencias al olor a cerrado (pág. 182), como el que existe en las aulas del colegio de los Escolapios de Yécora (pág. 226), y también es frecuente el olor a iglesia (pág. 188). Por el contrario, en la etapa levantina de Ossorio domina el aroma

<sup>13</sup> En un pasaje posterior, cuando Fernando seduce a una muchacha en una casa de huéspedes, el narrador recoge los términos *pálida*, *palidez de muerto* y *lirio tronchado* que recuperan el eco del episodio del ataúd blanco, de modo que el lector experimenta por Adela la misma lástima que sintió por la niña muerta.

<sup>14</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, págs. 71-72. Todas las citas están tomadas de esta edición, por lo que en adelante irán acompañadas del número de página correspondiente entre paréntesis.

<sup>15</sup> Sobre los elementos del jardín de Brandeso, que se repiten con cierta insistencia en la novela, *vid.* A. Zamora Vicente, 1951: 118 y siguientes. Por otra parte, en el mismo año 1902 Antonio Machado publica su libro *Soledades*, y allí incluye un poema, el número XXXII, en el que también aparecen las imágenes de los cipreses y de la fuente que recoge, aquí de forma explícita, el agua muerta. En este sentido, Senabre (1990: 59-70 y 1999: 138) pone de manifiesto el carácter mortuorio de todos los paisajes de *Soledades*.

<sup>16</sup> En relación con el sonido en *Sonata de otoño* *vid.* A. Zamora Vicente, 1951, 208-209 sobre la voz humana; 215 sobre las campanas y 222 sobre rumores (de animales, del agua...).

fresco de la naturaleza: “el olor balsámico de los pinos” (pág. 279), “el olor a azahar” (pág. 314) y “el olor de las hierbas del campo” (pág. 322).

En *Sonata de otoño* las sensaciones olfativas<sup>17</sup> están todavía más depuradas. Valle-Inclán, creador originalísimo de atmósferas, utiliza en esta obra el olor como crisol de sensaciones internas<sup>18</sup>, de sentimientos y de recuerdos. En la novela el olor de las manzanas agrias trae a la memoria el tiempo de otoño (pág. 62); las estancias del palacio de Brandeso exhalan “el perfume lejano de otras vidas” (pág. 62); la sonrisa tenue y enferma de Concha evoca en el marqués de Bradomín “todo el pasado como un aroma de flores marchitas, que trae alegres y confusas memorias” (pág. 61). Finalmente, el mismo olor que exhala el cofre donde Concha guarda las cartas de su amante es, más que un olor, el recuerdo de aquellos amores, la imagen vivaz de los días felices (pág. 66). La sensación olfativa representa, pues, en la novela la recuperación del pasado, que aparece cargado de matices, envuelto en el aura del recuerdo, y que recrea, en una evocación proustiana *avant la lettre*, una intensa atmósfera emocional. La propia Concha, ya muerta, pervive en la esencia con la que ungía sus cabellos, y su persona se transforma en una “estela de aromas” (pág. 116). La realidad se diluye, se torna recuerdo aromático, y al lector le queda la duda de cuál de las dos es, finalmente, más vívida en el mundo valleincliniano.

## B) Las formas de primera persona

Otro elemento destacable en la narrativa de 1902 es la presencia de formas de primera persona. Como señala Gullón (2002: 4) este uso del *yo*, que crea una novela “subjettiva, personal, dedicada a presentar al individuo”, tiene un componente que proviene del Romanticismo sobre el que se construye una esencia nueva: la indagación en el interior del hombre, en las “galerías del espíritu humano”. Así pues, sobre el origen romántico del *yo* estos novelistas se adentran en la exploración de su ser interno, que saca a la luz su esencia problemática. La novela, entonces, retrata a un hombre complejo desde él mismo, lo que la hace ganar en credibilidad y en hondura.

Sólo en *Sonata de otoño* se utiliza de principio a fin la primera persona gramatical, porque sólo en esta novela se dan las condiciones de verosimilitud necesarias, al tratarse de las Memorias del marqués de Bradomín. La obra se presenta, pues, como relato autobiográfico, y este hecho condiciona por completo la perspectiva narrativa. Los otros textos combinan el uso de la primera y la tercera persona gramatical. En ellos no se ha optado abiertamente por la forma autobiográfica, que no obstante tiene una presencia parcial en *La voluntad* y en *Camino de perfección*. De cualquier forma, la variación en el punto de vista dinamiza el relato, y es clara muestra del fragmentarismo narrativo que se inaugura a principios del siglo XX, porque ya no es posible presentar un mundo inmutable poblado de individuos que permanecen iguales a sí mismos de principio a fin. Ahora el personaje crece y se transforma ante los

<sup>17</sup> Vid. Zamora Vicente, 1951: 238.

<sup>18</sup> Sobre las sensaciones internas Amado Alonso afirma lo siguiente: “Salvo algún ejemplo aislado, la escuela impresionista es la única que se ha aplicado a registrar esta especie de sucesos orgánicos que se llaman sensaciones internas, y muy especialmente los que son provocados por conmociones del ánimo. Pues así como las impresiones de los sentidos interesan a esa literatura por la continuación de su viaje hasta el alma del experimentador, así también las sensaciones internas son atendidas como señales del impulso anímico que las ha provocado, [...]”. Amado Alonso: *El modernismo en “La gloria de Don Ramiro”*, pág. 284, reproducido en Zamora Vicente, 1951, págs. 241-242.



ojos del lector, o muestra su interior sin cortapisas, y el cambio en la voz narrativa es un medio excelente para mostrarlo.

En *Amor y pedagogía* Unamuno no puede sustraerse al uso del *yo* que, oculto tras el plural de modestia, acoge al lector desde el principio del texto. Además, en la novela abunda el diálogo, y desde allí cada personaje se manifiesta, ya sin máscaras, utilizando la primera persona. Pero Unamuno no se conforma sólo con esto, sino que se recrea en repeticiones de pronombres y adjetivos posesivos, dando origen en ocasiones a fragmentos en los que la insistencia se convierte en juego, en búsqueda de una conceptualización y una retorización del contenido (pág. 57) muy propia del autor. Otras veces compara y mezcla las formas *yo* y *tú* para llegar a la paradoja de que cada uno es ambos a la vez, lo que deja sin fuerzas al reflexivo Apolodoro, que pierde en estas lucubraciones el amor de Clarita en favor de Federico (págs. 147 y siguientes). En esta novela, además, Prólogo y Epílogo están narrados por una voz en primera persona, aunque lo más relevante son sus fragmentos de monólogo interior que ofrecen directamente al lector los pensamientos de los personajes. Se trata de párrafos organizados que no recogen, como harán más tarde las obras de Faulkner y Joyce, la corriente de consciencia (Humphrey, 1954), pero reflejan la zozobra interna de unos individuos que se debaten entre sus vacilaciones sobre el amor (págs. 150, 151, 155, 156) y sus dudas a propósito de la educación de los hijos (pág. 161). En estos fragmentos, precursores de las técnicas que después empleará la novela europea moderna, no sólo domina la primera persona gramatical, sino que además están presentes ciertos recursos formales que contribuyen a plasmar el estado de conciencia (exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos, repeticiones obsesivas...).

Martínez Ruiz aprende el uso del *yo* en Montaigne, autor cuya originalidad personal “viva, gesticuladora, incongruente, ondulosa” (pág. 95) le subyuga. En las dos primeras partes la novela está narrada desde un *yo* escondido, que aflora tímidamente en la página 98. Pero como ya sucediera en Unamuno, Martínez Ruiz utiliza el diálogo para que sus personajes se expresen desde ellos mismos, exponiendo sus puntos de vista sin ninguna traba. Finalmente, toda la Tercera Parte está narrada por Azorín en primera persona. El protagonista ha tomado conciencia de su personalidad como individuo, y el autor implícito lo expresa por medio de la persona narrativa. En este sentido, también Baroja utiliza el cambio en la voz del narrador para expresar desde una perspectiva formal la progresiva autoafirmación del protagonista y su nacimiento a la vida como individuo pleno tras haber transitado su particular camino de perfección.

En todas estas novelas, pues, asistimos a la presencia de varios puntos de vista que reflejan ese fragmentarismo mencionado al principio de estas páginas. La narrativa de principios del siglo XX propone modelos formales y conceptualmente identificados con el autor, lo que contribuye a acercar la obra al lector, que se siente testigo de una circunstancia vital que no le es ajena porque además está contextualizada en un ambiente histórico, social y cultural compartido por ambos.

### C) Los neologismos

Un nuevo aspecto destacable en el lenguaje de la narrativa que surge en 1902 es el de la introducción de neologismos, más abundante y más audaz en Unamuno, siempre interesado en forzar las formas lingüísticas. A la palabra *picardigüela*, que

recibe una grafía acorde con la fonética popular, hay que añadirle derivados como *abejil*, *estadisticable*, *gañanesco* o *literatizable*, aunque donde más destaca el quehacer de este autor es en el de los compuestos, muchos de los cuales reflejan su mundo conceptualizado. Tal es el caso de *melisagogia* (pedagogía de las abejas), *anti-sobre-hombre* (definición que don Fulgencio da de la mujer), *teofobia*, *ecólogo*, *anidea* (no idea), *cadaunada* (sustantivo formado sobre *cada uno*), *ex-futura*, *des-nacer* (morir), *des-morir* (nacer), etc.

En *La voluntad* aparecen neologismos a veces relacionados con la sonoridad de la prosa azoriniana. En este sentido encontramos formas como *ombrajoso*, que Inman Fox (1982: 61) relaciona tímidamente con el francés *ombrageux*, relación que, de darse, sólo es formal y no de contenido. Más certera resulta la explicación que ofrece el propio Fox sobre la terminación sonora en *-oso*, *-osa* que caracteriza al lenguaje de la novela (pág. 44), y que se repite en la forma de otros neologismos como *patinosa*, *sobrajoso*, *onduloso* o *sonoroso*. Igualmente sonoras resultan las formas *teatralesco*, *colorinesco* o *asordecedor*, que también adornan la prosa azoriniana. Enlazando con estos vocablos Baroja utiliza *tenoriesco*, aunque lo que realmente destaca en el autor de *La busca* es el uso del neologismo con sentido vulgarizador. En este sentido, en *Camino de perfección* aparecen voces como *repicotera* o *cazuelo*, relacionadas con un lenguaje popular que se va adentrando en la nueva novela como muestra de lo ordinario y lo cotidiano en el ámbito lingüístico.

#### D) El uso de la mayúscula

Otra característica relacionada con el lenguaje en estas obras es el empleo de la mayúscula como signo de generalización. Se trata de un dato menor que, no obstante, destaca por su asiduidad. De nuevo, el más proclive a su uso es Unamuno, que utiliza las mayúsculas insistentemente porque se mueve en un ámbito conceptual y filosófico donde es necesario distinguir lo común de lo simbólico. Cuando Unamuno introduce los términos *Materia* y *Forma* lo hace de un modo abstracto, tomando a sus respectivos sinónimos, don Avito y Marina, como realizaciones concretas de esos conceptos. Del mismo modo, y como ejemplo de una alegoría basada en el teatro que representa a la vida humana, se refiere a Dios como el *Supremo Dramaturgo*, el *Autor Supremo* o simplemente el *Autor*, con términos que lo identifican, curiosamente, con un hacedor literario, como el propio Unamuno.

Azorín, Baroja y Valle-Inclán utilizan las mayúsculas para referirse de forma genérica a conceptos como *Muerte*, *Dolor*, *Voluntad* o *Inteligencia*; a conceptos que adquieren un valor simbólico como *Fuerza*, *Elegancia*, *Dinero* o *Poesía*; a los nombres de las estaciones del año, y a conceptos filosóficos como *Belleza*, *Verdad* y *Bien*, de clara raigambre platónica.

### 1.3. Peculiaridades de las novelas en el uso del lenguaje

Pero a pesar de los muchos elementos comunes a las cuatro novelas, cada una tiene su idiosincrasia, una forma diferente de captar y exponer la realidad por medio de historias y personajes distintos, reflejo, en cada caso, del autor que está detrás y de sus intereses. Y todo ello también se pone de manifiesto en el lenguaje.

### A) *La voluntad*

La prosa de Martínez Ruiz, ya ha sido apuntado, es esencialmente sonora. A los adjetivos terminados en *-oso*, *-ante*, *-iente* o *-ino*, tan abundantes (Inman Fox, 1982: 44), se le añaden aliteraciones, ciertas formas parecidas a la rima o repeticiones de frases a modo de estribillo que vinculan la novela con el modernismo. En este sentido véanse las aliteraciones de la palatal africada sorda y de la alveolar fricativa en posición trabada que aparecen en los siguientes fragmentos:

“A la derecha del porche, se abre la cocina de ancha campana.” (pág. 66)

“Azorín piensa en el detestable gusto de estas piadosas tramoyas, en el desmayo lamentable con que clérigos y devotos exornan altares y santos.” (pág. 137)

En este otro, además de la referencia al ruido físico y a la sonoridad de la voz de Lasso, se recogen las palabras que marcan la rima de una oda:

“En una estancia próxima preparan la mesa para la cena. Y mientras se percibe el ruido de platos y cubiertos, Lasso lee, con voz sonora y reecortada puntuación augusta, una enorme oda inédita que un canónigo de Granada ha endilgado a Quijano: ‘Covadonga, Lepanto... quebranto... Santiago, cavite... desquite...’ Los platos suenan, los cubiertos tintinean.” (pág. 126)

También hay que relacionar con la sonoridad de la prosa en la novela la licencia de que hace uso el autor al transformar la (-s) en (-x) para jugar con la repetición del fonema en esta frase “[...] dos, cuatro, *seix* toxpiros más son disparados” (pág. 125). Finalmente, la repetición del estribillo “coches blancos, coches negros”, que marca la presencia inexorable de la muerte en el capítulo II de la Segunda Parte (págs. 197-200), es clara muestra de la extraordinaria laboriosidad de la prosa azoriniana.

### B) *Amor y pedagogía*

En *Amor y pedagogía* abundan los términos científicos, en ocasiones utilizados metafóricamente (“alma primitiva, *protoplasmática*, virginal” -pág. 26-; la imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro es el *cloroformo* de Marina cuando da a luz -pág. 46-) y siempre identificando al lenguaje de Avito. También aparecen con profusión palabras y expresiones en latín, tan afectas a Unamuno por su formación clásica. Pero quizá lo que más claramente caracteriza al lenguaje de la novela sea un uso retorizado del mismo que le sirve al autor para expresar una realidad conceptuosa. Así sucede, por ejemplo, cuando Avito pondera en su interior los valores de las dos mujeres entre las que se debate, y utiliza para ello términos contrarios. Se trata, como afirma el narrador, de una batalla, de un terremoto, de un trágico combate en el que contienden Leoncia y Marina, la *dólico-rubia* y la *braqui-morena*, la *deductiva* y la *inductiva*, el *agua* y el *fuego*, la *ciencia* y el *instinto*, el *arte* y la *naturaleza*, la *reflexión* y el *instinto*, batalla en

la que Marina sale vencedora para convertirse en la *Materia* de la *Forma*, que es don Avito (págs. 28-29).

En otros pasajes el lenguaje da paso a juegos que ponen de manifiesto la paradójica filosofía de algunos personajes, y que revelan el gusto del autor por la complejidad externa del lenguaje, signo, al mismo tiempo, de la complejidad conceptual que pretende transmitir:

“estudiando el derecho a la vida, a la muerte, al derecho mismo y al deber; el deber de vida, de muerte, de derecho y de deber mismo; la muerte del derecho, del deber, de la misma muerte y de la vida ; y la vida del derecho, del deber, de la muerte y de la vida misma. ¡Qué fuente de reflexiones el derecho al derecho, el deber del deber, la muerte de la muerte y la vida de la vida! ¡Qué fecundas paradojas las de la vida de la muerte y la muerte de la vida!” (pág. 64)

### C) *Sonata de otoño*

El lenguaje de *Sonata de otoño* es rico, sonoro y decadente. Abunda en elementos descriptivos que hacen referencia a los sentidos, pero también contiene voces clasicistas, modernistas y formas exóticas o desusadas que resultan altamente evocadoras. Además, y como ya señaló Zamora Vicente en su ejemplar trabajo de 1951, son características de las *Sonatas* las formas expresivas pertenecientes al campo semántico de la religión, que se emplean “para dar un picante sabor de pecado o de solemnidad a escenas muy diversas” (pág. 73). En este sentido, Bradomín dice que vestía a Concha “con el cuidado religioso y amante [con] que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas” (pág. 43). De la propia Concha se dice que iba vestida con un “ropón monacal” (pág. 44), que tenía “la palidez delicada y enferma de una Dolorosa” (pág. 54), unas “manos místicas y nobles” (pág. 62) y una tez de “blancura eucarística” (pág. 45). La temperatura se eleva en las secuencias de índole sexual, aderezadas de cierto componente necrófilo y un contenido religioso que se aproxima a lo sacrílego, como se observa en este pasaje:

“Rodeó mi cuello, y con una mano levantó los senos, rosas de nieve que consumía la fiebre. Yo entonces la enlacé con fuerza, y en medio del deseo, sentí como una mordedura el terror de verla morir. Al oírla suspirar, creí que agonizaba. La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. Con voluptuosidad dolorosa y no gastada hasta entonces, mi alma se embriagó de aquel perfume de flor enferma que mis dedos dehojaban consagrados e impíos.” (pág. 75)

La enfermedad visible de Concha se une a la cercanía de la muerte y al deseo irrefrenable del marqués, y es en ese instante de delirio cuando Bradomín siente una atracción mística y sacrílega hacia su amante.

En otras ocasiones la escena resulta más explícitamente perversa y extraviada, como cuando Concha azota a Xavier con su larga trenza mientras los dos mantienen un diálogo impío que la mujer finalmente relaciona con el satanismo<sup>19</sup> :

“-¡Es el azote de Dios!  
 -¡Calla, hereje!  
 -¿Te acuerdas cómo en otro tiempo me quedaba exánime?  
 -Me acuerdo de todas tus locuras.  
 -¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!...  
 Azótame hasta morir!...” (págs. 108-109)

### E) *Camino de perfección*

En *Camino de perfección*, finalmente, Baroja hace un extraordinario trabajo sobre el lenguaje paralelo al que realiza en otros ámbitos de la novela (Rivas Hernández, 1998b: 45-64), que consigue así una imbricación perfecta de forma y contenido.

Al narrador vasco, a pesar de que él afirmara lo contrario, le preocupaba el asunto de la composición. Lo que no buscaba era un tipo de organización rígida y estereotipada que ya habían desgastado los autores realistas y naturalistas. Así, por ejemplo, a veces se sirve de la repetición de algunos pasajes con el fin de dotar a la novela de espacios simétricos o paralelos que crean microestructuras dentro de la novela. Es lo que sucede en los capítulos XIII y XIV (págs. 90 y 96) cuando describe de forma muy semejante un rincón del cementerio del Paular. Lo mismo cabría decir de la parte final del capítulo XXXVII (págs. 228-229) donde repite a modo de estribillo una misma frase admirativa que intensifica muy eficazmente el mensaje que pretende transmitir. En otras ocasiones Baroja articula el contenido sobre fórmulas negativas, como sucede con la descripción de la ciudad de Yécora. Tras la oración inicial, que introduce directamente al lector en el tono del escrito (“Yécora es una ciudad terrible”-pág. 207-), todo el capítulo XXXIII se sustenta sobre atribuciones negativas<sup>20</sup>: “no es de esas negrísimas ciudades españolas [...]”, “no son sus calles estrechas y tortuosas [...]”, “no hay en Yécora la torre ojival o románica [...]”, “no hay allí los místicos retablos [...]”, “ni la casa solariega [...]”, “ni las puertas ferradas [...]”, “ni las rejas con sus barrotes”, etc. El interés del autor está en describir una ciudad nueva, sin pasado, dominada por todos los vicios de los lugares sin historia. Lo curioso desde la perspectiva del lenguaje es que lo haga mediante una atribución negativa que confiere al capítulo un notable carácter y que evidencia, asimismo, el interés barojiano por el estilo.

Otro rasgo significativo del lenguaje en *Camino de perfección* es su adecuación a la situación vital del protagonista. En este sentido, y en relación con el paisaje de Azorín, Senabre (1998: 171) recoge una observación de Henri-Frédéric Amiel que se adapta perfectamente a la descripción barojiana: “Cualquier paisaje es un estado de

<sup>19</sup> Una explicación sobre los antecedentes de esta tendencia en literatura puede verse en el libro de Zamora Vicente (1951) ya citado en estas páginas (págs. 56 y siguientes).

<sup>20</sup> Díez de Revenga (2002: 12-13) también recoge este motivo, al tiempo que vincula la novela barojiana con la de Martínez Ruiz por la identidad del espacio: Yécora en *Camino de perfección* y Yecla en *La voluntad*.

ánimo” (*Fragments d’un journal intime*, 1883-1884), es decir, “todo lo que contemplamos se ve sometido inevitablemente al filtro de un temperamento, de una situación, de una personalidad” (Senabre 1998: 171). En efecto, durante la etapa más crítica de Fernando, cuando éste transita por Castilla su desolación espiritual y el paisaje, real y simbólico, aparece calcinado por el rigor del verano, las descripciones se vuelven tan asfixiantes como el espacio. Dominan, entonces, los términos que pertenecen al campo semántico del calor (“sol ardiente, abrasador”, “luz deslumbradora, cruda, que cegaba”, “el calor que caía como un manto de plomo” -pág. 125- ; “vapores [...] como salidos de un horno”, “tierra blanca, calcinada por el sol” -pág. 127-); los colores viran al blanco o al amarillo, que se convierten en símbolos de la calcinación (“se veían lomas blancas” -pág. 127-, “el cielo iba quedándose más blanco” -pág. 128-; “aquellas lomas amarillas, de una amarillez cruda, calcárea” -pág. 128-); la vegetación ha perdido su color natural y está polvoriento (“olivos [...] llenos de polvo”; “alguno que otro viñado polvoriento” -pág. 128-), los sonidos también derivan del calor, el polvo y la inmovilidad (“Nubes de polvo formaban torbellinos en el aire encalmado, inmóvil, que vibraba en los oídos por el calor” -pág. 129-). Pero además, y para hacer aún más nítida esa sensación de agobio, en las descripciones se produce la aliteración de la alveolar vibrante en sus múltiples variantes, como sucede en este pasaje:

“Tomaron por la alameda y fueron acercándose al pueblo, que parecía dormido profundamente bajo un sol ardiente, abrasador; las puertas [...] estaban cerradas; sus paredes reflejaban una luz deslumbradora, cruda, que cegaba; entre los hierros de las rejas, terminados en la parte alta por cruces, brillaban rojos geranios y claveles.” (pág. 125)

También ahora se acumulan las prosopopeyas. Las casas de Segovia, como corresponde al color del calcinado espacio castellano, son *ictéricas* (pág. 113), y sus tejados “roñosos como manchas de sangre coagulada” (pág. 113). Ya en Toledo, cuando Fernando observa el dramático deambular del ataúd infantil, “las paredes de las casas se alargaban, se achicaban; [...] el viento cantaba, gemía, cuchicheaba” (pág. 191). Y más adelante, en el oscurecer de Marisparza, “del cielo plomizo parecían llegar rebaños de sombras; el horizonte se hizo amenazador” (pág. 239). En otra ocasión se produce el fenómeno contrario, y las personas aparecen embrutecidas como animales, perdida definitivamente su esencia humana. En este párrafo, además, la fragmentación de la sintaxis contribuye con gran eficacia a crear el ambiente agobiante y angustioso que se busca:

“En los tranvías, hombres, mujeres y chicos, sudorosos, llenos de polvo, luchaban a empujones a brazo partido, para entrar y ocupar el interior o las plataformas de los coches, y cuando éstos se ponían en movimiento, rebosantes de carne, se perdían de vista pronto en la gasa de calor y de polvo que llenaba el aire.

“La atmósfera estaba encalmada, asfixiante ; la multitud se atropellaba, gritaba, se injuriaba, quizás sintiendo los nervios irritados por el calor.

“Aquel anochecer lleno de vaho, de polvo, de gritos, de mal olor ; con el cielo bajo, pesado, asfixiante, vagamente rojizo ; aquella atmósfera, que se mascaba al respirar ; aquella gente endomingada,

que subía en grupos hacia el pueblo, daba una sensación abrumadora, aplastante, de molestia desesperada, de malestar, de verdadera repulsión.” (pág. 123)

## 2. Conclusión

Cuando Baroja, Martínez Ruiz, Unamuno y Valle-Inclán publican en 1902 las novelas que sirven de arranque al nuevo arte narrativo español, la ruptura con los antiguos moldes realistas es ya un hecho palpable. Una forma distinta de concebir el mundo y de plasmar la realidad ha tomado cuerpo en las obras de estos autores, cuya literatura, sin desdeñar su fundamentación hispánica y noventayochista, se inscribe en una corriente transfronteriza de cuyo ambiente sociocultural se alimenta y a cuyas innovaciones se adelanta en algunos casos. El lenguaje de estas novelas resulta tan rompedor como otros aspectos formales o de contenido. Desaparecen las frases grandilocuentes, los períodos largos, las estructuras retorizadas y encorsetadas, y cobra relieve la sencillez, la naturalidad, la expresión certera y desnuda de artificio. Las descripciones dejan de ser meros apuntes decorativos para convertirse en símbolos de primera magnitud, en formas significativas plenas que ayudan a transmitir el mensaje mediante sensaciones y sentimientos. El uso de la primera persona revela, asimismo, nuevos aspectos de la realidad, expresados ahora desde el interior de un *yo* consciente de su complejidad, siempre atribulado y a veces abúllico o decadente. En estas novelas el lenguaje deja de ser sólo un transmisor del contenido y cobra valor por sí mismo, es decir, se convierte voluntariamente en estilo, en un elemento significativo más del texto. En este sentido, destaca la sonoridad de la prosa azoriniana, con sus terminaciones repetidas, sus aliteraciones o la insistencia en ciertos estribillos; la conceptualización y el cientificismo del lenguaje unamuniano; la religiosidad sacrílega y el modernismo valleinclanesco, y la metamorfosis camaleónica de la prosa barojiana, que se adapta a la evolución espiritual del protagonista. Una nueva forma de mirar el mundo y un modo nuevo de expresarlo. Aires de renovación en la narrativa española a principios del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARES MONTES, J.(1972): “*Camino de perfección* o las peregrinaciones de Pío Baroja y Fernando Osorio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, págs. 481-516
- BAROJA, P. (1902): *Camino de perfección*, Madrid, Caro-Raggio, 1974
- BAROJA, P. (1948): *La intuición y el estilo*, en *Obras Completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva
- BELLO VÁZQUEZ, F. (1998): *Lenguaje y estilo en la obra de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad
- CAMPOS, J. (1981): *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2002): “Las novelas de 1902: espacios murcianos y signos de modernidad”, Discurso inaugural del Curso Académico 2002-2003 de la Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 2002
- DURÁN, M. (1957): “La técnica de la novela y la generación del 98”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXIII, págs. 14-27

- GARCÍA JAMBRINA, L. (2002): "La novela como fragmento de vida: la renovación literaria de 1902", Madrid, *Revista de Occidente*, número 259, págs. 114-123
- GULLÓN, G. (2002): "La edad de la literatura (de 1902 a 2002)", en *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 3-5
- HUMPHREY, R. (1954): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press
- INMAN FOX, E. (1982): "Introducción biográfica y crítica" a *La voluntad*, Madrid, Clásicos Castalia
- LONGHURST, CH. (2002): "*Camino de perfección*: hacia la novela del inconsciente", en *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 20-23
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (2002): "El demiurgo disfrazado: provocación y reescritura en *Sonata de otoño*", en *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 18-19
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (1902): *La voluntad*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982
- MIRO, E. (1972): "En torno a *Camino de perfección*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 265-267, págs. 517-530
- PÉREZ LÓPEZ, M. M. (2002): "Novela generacional y plenitud modernista: *La voluntad*", en *Ínsula*, Madrid, número 665, págs. 29-32
- RISCO, A. (1980): *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998a): "Elementos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja", en *Ínsula*, Madrid, número 617, págs. 18-20
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998b): *Pío Baroja: Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura
- SÁNCHEZ GRANJEL, L. (1966): *La generación literaria del noventa y ocho*, Salamanca, Anaya
- SENABRE, R. (1990), "Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado", AA. VV., *Antonio Machado, hoy*, Sevilla, Alfar, I, págs. 59-70
- SENABRE, R. (1998), "'Azorín', paisajista", en *Capítulos de Historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, págs. 169-176
- SENABRE, R. (1999), "El paisaje psicológico en Gabriel Miró", en *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 135-148
- UNAMUNO, M. De (1902): *Amor y pedagogía*, Barcelona, Heinrich
- URRUTIA, J. (2002a): "Las novelas de 1902 en el contexto europeo", en *Ínsula*, Madrid, número 665
- URRUTIA, J. (2002b): *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva
- VALLE-INCLÁN, R. (1902): *Sonata de otoño*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001
- VALLE-INCLÁN, R. (1916): *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997
- VALVERDE, J. M. (1971): *Azorín*, Barcelona, Planeta
- ZAMORA VICENTE, A. (1951): *Las "Sonatas" de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*, Buenos Aires, Instituto de Filología Románica de la Universidad
- ZAMORA VICENTE, A. (1954): "Una novela de 1902", recogido en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, págs. 27-45